



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Die Oper am Berliner Nationaltheater. Mozart auf der Berliner Bühne. Bernhard Anselm Weber. Spontini. Das Königstädtische Theater. Das Regiment Küstners und Meyerbeers. Opernkultus an den Hof- und ...

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71797](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71797)

Armida, Alceste und Iphigenie in Aulis, von Marschner Hans Heiling und Adolf von Nassau, von Mendelssohn der Sommernachtstraum und Antigone. Donizetti stand auf dem Spielplan mit fast allen Opern und Halévy. Dann aber empfing auch Corring hier die erste nachdrückliche Pflege mit Casanova, Waffenschmied und Wildschütz; und ebenso Glotow mit Stradella und Martha.

Wie schwer Wagner mit seinen Werken in Deutschland um Anerkennung zu ringen hatte, wird noch zu zeigen sein: Der fliegende Holländer wurde in Leipzig und in München abgelehnt, in Berlin wieder nur auf Empfehlung Meyerbeers angenommen. Aber auch in Dresden stieß Wagners weiteres Programm, sein glühendes Eintreten für die immer noch als lästig empfundene Gattung der Symphonie deutschen Gepräges auf heftigen Widerstand. Als er am Palmsonntag 1846 Beethovens Neunte zur Aufführung brachte, lief vorher die ganze Kapelle Sturm beim Intendanten und versetzte die Stadt in Aufruhr gegen ein so „unsinniges“ Unterfangen. Wagners Anteil an der revolutionären Bewegung, seine Rede im Vaterlandsverein, die als Extrablatt im ‚Dresdner Anzeiger‘ veröffentlicht wurde, worin er erörterte, wie sich die republikanischen Bestrebungen dem Königtum gegenüber verhielten, erschütterten seine Stellung. Kennzeichnend für den Geist, der ihn trieb, aber war, daß er, inmitten dieser Stürme, dem König seinen schon erwähnten Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters übergeben ließ; dadurch entrüstete er nun auch den Intendanten gegen sich, so daß die dann eintretende Katastrophe ihn zu Falle brachte und seine Flucht notwendig machte.

Das Jahrzehnt nach der Revolution verwischte auch an der Dresdner Oper deren besonderen Charakter. Meyerbeer bekam die Führung im Spielplan und Gounod, der mit seinem ‚Faust‘ in dieser Periode Deutschland eroberte. Als Kapellmeister trat 1850 Karl August Krebs ein und, 1859, an Stelle Reißigers Julius Rieß.

In Berlin war die italienische Oper nach der französischen Invasion, dem Ausbruch der vaterländischen Trauer und Entrüstung unterlegen. Graf Brühl, der spätere Intendant des Hoftheaters, suchte sie, 1809, zwar wieder herzustellen, gab es aber auf, sich nun selbst der deutschen Musik zuwendend. Deren ernsthafte Anfänge datierten vom Jahre 1790, wo, von der deutschen Gesellschaft aufgeführt, Grétrys ‚Richard Löwenherz‘ zuerst die Neugier der Hofgesellschaft — die sich wenigstens die Hauptprobe ansah — erregt hatte. Mozart, mit der Hochzeit des Figaro, Don Juan, Così fan tutte, war gefolgt. Die Zauberflöte aber hatte J. J. Engel, sogar gegen den Wunsch des Königs, abgelehnt „als einen undankbaren, mystischen und untheatralischen Stoff“. Diese erleuchtete Meinung

berichtigte der schulmeisterliche Nationaltheaterdirektor erst an der überall stürmischen Wirkung jener ersten Oper ganz aus deutschem Geiste; 1794, während der König im Felde war, erschien sie dann auch auf der Berliner Bühne und im Jahre 1825 schon wurde ihre dreihundertste Aufführung gefeiert. Der Förderer der deutschen Oper in Berlin war, von 1792 an, der zwar künstlerisch unbedeutende, als Sachmann aber und vor allem als ehrenwerter und energischer Charakter sehr tüchtige Bernhard Anselm Weber. Er hat bis zu Spontinis Antritt die Berliner Oper mit gediegenem Erfolg emporgearbeitet. In den Anfängen begünstigte ihn darin das Geschick, daß ihm, neben dem Tenor J. K. Ambrosch, die hervorragende Sängerin Margarete Luise Schick zur Verfügung gestellt war, die, für beide Opern verpflichtet, alle ihre italienischen Rivalinnen in Schatten stellte und sich bald ganz zum deutschen Nationaltheater herüberschlug. Der Mitwirkung der deutschen Schauspieler in doppelter Tätigkeit, besonders der Bethmann-Anselmann und Beschorts, wurde früher schon gedacht.

Auch hier war natürlich der Wettkampf beider Institute und Richtungen von allerlei Intrigen und grotesken Erscheinungen begleitet. Der Intendant der Italiener war der Freiherr von der Red; die anonyme Herrschaft aber übte der italienische Sänger Conialini, wieder ein Günstling der Madame Rieh, späteren Gräfin Lichtenau. Erst als ein schmutziger Handel dieses Schmarozers, der Gunst über Gunst vom König zu erhaschen wußte, an den Tag kam, verlor Friedrich Wilhelm II. etwas den Geschmack an den Italienern und schenkte seine Protektion den Deutschen. Es wird nicht überflüssig sein, an einem Beispiel zu zeigen, welchen Aufwand die italienische Oper machte, um ihre theatralische Entfaltung zum sieghaften Ausdruck zu bringen. Mit der Oper ‚Andromeda‘ von Silistride Carmondani, die Reichardt komponiert hatte, wurde 1788 der Neubau des Opernhauses eröffnet. 14492 Taler waren für Ausstattung ausgegeben worden. In der Spenerschen Zeitung erschien folgende Reklame, die ein interessantes Dokument darstellt, wie am Ausgang des 18. Jahrhunderts die Presse sich schon diesem Liebesdienst für das Ewig-Sensationslüchtige des Theaters unterzog. Es heißt da, nach einer Empfehlung des Werkes, resümierend: „Rechnet man hierzu die neue Erweiterung und Verzierung des Opernhauses, die Mannigfaltigkeit in den Kontrasten der Dekorationen, die jetzt den schreckenvollen Aufenthalt der drei Parzen, gleich nachher die lieblichen Gärten, jetzt einen dichten Wald, dann das Schloß des Kepheus, jetzt den Tempel des Hymen, dann den Palast des Neptun vorstellen — die Theaterwunder! — Merkur, der in den Wolken kommt, Perseus, der sich auf einem fliegenden Pferd durch die Luft

schwingt, das gräßliche Ungeheuer, welches auf dem Meere nachschwimmt. Die Verwandlung desselben in einen Felsenklumpen: eine Anzahl Personen, die ebenfalls durch die Wirkung des Medusenhauptes augenblicklich in weiße Bildsäulen verwandelt werden . . . so gehört das Schauspiel im ganzen zu dem hier noch nie Gesehenen und wird auch durch seine Seltenheit und Schönheit angemessenen Beifall in Anspruch nehmen können". Schlimmer noch war, daß aller dieser Aufwand von einem wüsten Geschmack geleitet gewesen zu sein scheint; wenigstens spricht hierfür das Zeugnis des harmlosen Dittersdorf, der damals in Berlin war und sich über die Roheit der theatralischen Handhabung empörte.

Inszenerung, Stil, Gesang, Darstellung und Orchester erlebten eine merkliche Reinigung und einen Aufschwung erst unter Spontini, der die traditionelle Kultur der französischen Oper mit konsequentem Nachdruck auf das Berliner Theater verpflanzte, wodurch dieses Institut nunmehr die Führung in Deutschland erhielt. Die Oper gewann durch ihn einen entschiedenen Vorsprung vor dem Schauspiel; und wenn auch über den „frechen Italiener“ geklagt wurde, so zeigte sich doch sichtlich die Wohltat einer durchaus vermögenden fachmännischen Leitung. Dem romantischen Überschwang tat Spontini in der Pflege der deutschen Oper freilich keineswegs genug; er soll dem Aufkommen Webers hartnäckigen Widerstand entgegengesetzt haben. Dieser Vorwurf schrumpft jedoch gegenüber der Tatsache zusammen, daß Weber und Spohr die früheste und reichlichste Pflege in Deutschland an der Berliner Bühne erfahren haben. In solchen Stimmungen verdichtete sich, wie früher schon betont wurde, mehr die allgemeine demokratische Opposition als ein planvolles Kunstinteresse. Darum begrüßte man auch die Gründung des Königsstädtischen Theaters so lebhaft als ein Machtmittel, den Einfluß Spontinis zu brechen. Diese Bühne wurde das revolutionäre Kunst-Zeldlager, und man freute sich an dem Krieg, der zwischen den beiden Mächten nun geführt wurde. Die Sache war um so pikanter, als auch das Königsstädtische Theater unter deutlicher Protektion des Königs ins Leben getreten war.

Im Programm dieser Bühne stand vor allem die Spieloper; das schien eine gerechte und glückliche Ergänzung zum Spielplan des Opernhauses, dem das seriöse Genre vorbehalten bleiben mochte. Aber bald griff man über die gesteckten Grenzen weit hinaus auf das Gebiet der großen Oper. Hierzu bot sich in den neu aufkommenden italienischen Werken Rossinis und Bellinis das erfolgversprechende Kampfmittel. Dann arbeitete man am Königsstädtischen Theater mit dem Starsystem: als die Epoche des Opernvirtuosentums bleibt jene Zeit ausgezeichnet und denkwürdig. Größere Tage hat die Theatro-

manie nie erlebt als die der Gastspiele von Henriette Sontag, von der Trebelli, *Pasta e tutti quanti*. Natürlich entsprach diesem Glanz auch die Schattenseite des Systems: während die Häuser der Sontag-Gastspiele vom Publikum gestürmt wurden, gähnten sie an den übrigen Abenden in erschreckender Leere. Dabei verschlang die Unterhaltung des Apparats für die große Oper so enorme Summen, daß die schon geschilderte wirtschaftliche Erkrankung dieses Instituts als notwendige Folgeerscheinung einer fehlerhaften Organisation gar nicht ausbleiben konnte.

An anderer Stelle ist der Weiterentwicklung der Berliner Bühnen, der Ablösung Spontinis durch Meyerbeer und der Verdienste der Intendantz Küstners bereits gedacht worden. Daß mit der Person Meyerbeers auch seine Richtung ausschlaggebend wurde, versteht sich, bei Küstners Vorliebe für das theatralisch Mächtige, von selbst. Doch verstand der Intendant ohne Zweifel für diese Machtentfaltung die besten vorhandenen Mittel an seiner Bühne zusammenzubringen. Seine Epoche der Oper war noch ungleich glänzender als die Spontinis; der Personenkultus mit den Opersängern damals in höchster Blüte. Nur daß der ganze Kunstbetrieb durchaus konventionell verlief. Als Meyerbeer sich zurückzog und Hülsens Regiment begann, machte sich, bei dem notorischen Mangel musikalischer Kräfte von Initiative, darum bald ein ausgesprochen reaktionärer Charakter der Berliner Oper geltend. Von allen deutschen Bühnen hat die Berliner sich dem Musikdrama Wagners am längsten und am widerwilligsten verschlossen gehalten.

Die Entwicklung der Oper an anderen deutschen Hoftheatern weist besondere Züge kaum auf, vollzog sich vielmehr, von einigen kräftigeren Vorstößen hier einmal beschleunigt, durch Ritardandi dort wieder verlangsamt, überall in denselben Linien. München hielt sich namentlich durch sein vorzügliches Orchester auf voller Höhe; Stuttgart erlebte, von 1825 ab, eine ganz besondere Pflege der großen Oper, da der König resolviert hatte, „daß die Tragödie und das größere redende Schauspiel ganz aufgehoben und nur noch gesungen und getanzt werden solle“. In Darmstadt dirigierte sogar der Großherzog in der Hauptsache alle Opernproben selbst; die technische Entfaltung der Szene stand hier dauernd auf besonderer Höhe. In Kassel wirkte Ludwig Spohr im vornehmen Sinne stilbildend. In Hamburg fand Klingemann schon 1816 die Oper vorzüglich; und während all der greuelvollen Schicksale des Hamburger Stadttheaters behauptete sich doch dort von jener Zeit an eine feste Tradition ihrer Pflege. Man sorgte immer für hervorragende Gesangskräfte und konnte stets auf eine Reihe gefeierter Namen hinweisen. Denn mit dem Aufkommen der großen Oper war natürlich

die Personalfrage für das Bestehen der Bühnen die mehr oder minder entscheidende geworden: der Heldentenor und die dramatische Sängerin in erster Linie, in zweiter die Besetzung der anderen Sächer, des seriösen Baß, des Baß-*Buffo*, Bariton, der Jugendlich-Dramatischen und der *Soubrette*, dann die Vollzähligkeit eines dynamisch mächtigen Chors von herkömmlicher, meist betäubender Routine — das waren eigentlich die entscheidenden Positionen in der modernen Theaterökonomie. Auffallend traten während der Ära der großen Oper die Vertreter des Kunstgesangs, des *bel-canto*, zurück: die Koloratursängerin und der lyrische Tenor. Eine Folge dieser Verschiebung des Schwergewichts war dann das Absterben der feineren komischen Oper französischen Ursprungs und nachmals auch der italienischen, des *Rossini-Bellini-Stils*. Dieses Genre wurde aufgesaugt einerseits von der Operette *Offenbachs*, *Lecocqs*, *Planquettes*, andererseits wurde es abgelöst durch die Oper *Lorzing's*, die eine eigentümlich deutsche Gattung begründete, deren gesunde Schlichtheit, deren derber und farbiger Humor und deren romantische Sentimentalität selbst noch eine Art Gesundbrunnen darstellte, in dem der Geschmack der Deutschen sich auffrischen konnte, wenn er sich bei *Meyerbeer* und *Gounod* sensationell überhitzt hatte.

Mit der großen Oper trat auch die Pflege des selbständigen Balletts mehr und mehr in den Hintergrund. Seine klassische Zeit hatte es während der romantischen Theaterperiode und natürlich während der *Rokokooper* selbst gehabt. Der Ballettdichter *Noverre*, unter *Maria Theresia*, um die drei größten Männer der Zeit befragt, nannte *Friedrich den Großen*, *Voltaire* — und sich. Die Rollen, die *Sanny* und *Therese Elßler* während des Wiener Kongresses in den Kreisen der Diplomaten spielten, sind sogar in der politischen Geschichte jener Zeit verewigt: „*Sanny Elßler tanzt Weltgeschichte*“, war ein geflügeltes Wort jener Tage; die „*Cachoucha tanzt sie mit den Füßen, mit den Augen, mit dem Munde, mit tausend Lächeln, mit Millionen süßen Randglossen und anmutigen Kommentaren*“, hieß es in der *Hamburger Kritik*. In der großen Oper wurde das Ballett Ornament und Ausfüllsel; nur an den Theatern der Kapitalen lebte es als selbständiger Körper weiter, fand es von Zeit zu Zeit einen geistvollen Komponisten oder Dichter, wie man früher ja allen Ernstes versucht hatte, sogar metaphysische Dichtung in Tanzformen umzusetzen. Ein Ehrgeiz, der *Heinrich Heine* bestochen hat, der in neuester Zeit unter den neuromantischen Bestrebungen wiederauftaucht (*Tanzpoeme* von *Richard Dehmel* und von *Otto Julius Bierbaum*), ohne jedoch die Kraft zu besitzen, eine wirkliche Kunstform zu entfalten. Immer stand und steht hier das *Rokokoelement* der traditionellen Ballettform, mit „*Spizentanz*“